

7. *Сугай Л. А.* Канон сонета и три символа христианской веры // Литературная учеба. 1998. Кн. 2. С. 146–154.

8. *Фокин Л. В.* Современные вариации сонетного канона // Венок сонетологов и сонетистов. М. : ООО «Русское слово – учебник», 2016. С. 232–243.

9. *Шайтанов И. О.* Компаративистика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М. : РГГУ, 2010. 656 с.

10. *Шоу Дж. Томас.* Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии. М. : Языки славянской культуры, 2002. 456 с.

О. Н. Турышева (Екатеринбург)

### **Код «Идиота» в кинотексте Л. фон Триера «Догвилль»: к реконструкции рецептивного потенциала**

Фильм «Догвилль» («Dogville», 2003) имеет репутацию одного из самых тревожащих творений датского режиссера Ларса фон Триера. Эффект мучительной тревоги в данном случае формирует очевидная неясность авторской позиции. При этом никакой сюжетной загадки кинотекст фон Триера не содержит: трагический финал тщательно детерминирован предшествующим развитием действия, что делает его вполне предсказуемым. Загадочной представляется именно авторская интенция: зрителю приходится решать не вопрос о смысле изображенного события (он в общих чертах ясен), а вопрос о том, как к нему относиться. И в решении этого вопроса фон Триер, как кажется, своему реципиенту помогать не собирается.

И все же мы попытаемся выделить те маркеры, в опоре на которые можно было бы определить закодированный в фильме спектр рецептивных позиций. Все эти маркеры имеют интертекстуальную природу, их формируют разные книжные отсылки. Причем, как мы покажем ниже, актуализация реципиентом разных текстовых следов приводит к разным смысловым результатам. Фон Триер как будто намеренно создает конфликт ценностных позиций. Растерянность зрителя формируется здесь не на почве недоговоренности или противоречивости в изображении произошедшего, а на почве семантической избыточности, возникающей в результате столкновения разных кодов.

Первоначально напомним, что в основе сюжета лежит история молодой женщины Грейс, которая будучи не в силах принять идеологию своего отца, предводителя гангстеров, бежит от него, надеясь найти приют в городе Догвилль. Благожелательность жителей этого выдуманного фон Триером американского городка периода Великой депрессии героиня оплачивает смиренными трудами и самоотверженным терпением. При этом ответной платой за ее самоотдачу становятся лишь насилие, чудовищное унижение, подлое использование ее бедственного положения и ее незащищенного тела. Но даже будучи посаженной на цепь и принужденной удовлетворять сексуальные потребности мужчин Догвилля, Грейс не ропщет – в силу того, что мыслит долготерпение в рамках христианской этики: как доблесть всепрощения и самопожертвования. Однако в финале из смиреннейшего существа, согласного на бесконечное жертвование собой, она превращается в палача, благословляя уничтожение всего города – вместе с детьми и вплоть до грудного ребенка – и сама участвуя в нем.

Такое завершение заставляет зрителя балансировать между взаимоисключающими переживаниями: ужасом и удовлетворением. Их парадоксальное сочетание, очевидно, и является основой той тревоги, которую формирует фильм. И тревога эта имеет нравственный характер: ужасаясь чудовищности финального решения героини, мы в то же время чувствуем удовлетворение тем, что зло наказано. Но это удовлетворение – в котором стыдно признаться, ведь оно связано с оправданием правомерности самых радикальных форм сопротивления злу. Наша совесть сопротивляется этому удовлетворению, наш ужас маскирует его, в итоге мы страдаем от того, что чувствуем вину за тайное согласие с героиней. Такую рецептивную реакцию и поддерживает сочетание интертекстуальных отсылок, к обзору которых мы и переходим.

Нам уже приходилось писать об интертекстуальности этого кинотекста [3]. Но роман «Идиот» Достоевского мы в диапазон его интертекстуальных отсылок ранее не включали. Первоначально кратко повторим, о каких литературных и мифологических аллюзиях речь шла ранее – как в предшествующей критике, так и в нашей работе.

Одним из самых активно привлекаемых с целью интерпретации «Догвилля» контекстов в критике является *контекст библейский*. Причем как ветхозаветный, так и новозаветный. *Ветхозаветные аллюзии* «Догвилля» заставляют вспомнить о Содоме и Гоморре, испепеленных Божественным гневом. На почве этой аллюзии и формируется удовлетворение зрителя, ведь она разрешает ему рассматривать

фильм в рамках ветхозаветной логики – как притчу о Божественной оправданности воздаяния.

*Новозаветные аллюзии* связаны с образом и именем Грейс: этимология имени героини (Grace в пер. с англ. ‘милость’, ‘милосердие’, ‘благодать’, ‘благоволение’, ‘прощение’) позволяет в этом случае трактовать ее появление в Догвилле в качестве события нисхождения милости Божией и явления Христа. Кажется, что фон Триер прямо отсылает нас к Посланию к Римлянам св. апостола Павла, где Благодать – в противопоставлении преступлению Адама – трактуется как «дар Иисуса Христа» и связывается с «оправданием от многих преступлений»: «Но дар благодати не как преступление. Ибо если преступлением одного подверглись смерти многие, то тем более благодать божия и дар по благодати одного Человека, Иисуса Христа, преизбыточествует для многих. И дар не как <суд> за одного согрешившего; ибо суд за одно <преступление> – к осуждению; а дар благодати – к оправданию от многих преступлений» [Рим. 5: 15–16]. Грейс у фон Триера и воплощает собой «переизбыточествование» дара доброты, милосердия, прощения и оправдания<sup>1</sup>.

В рамках привлечения этой аллюзии сюжет фильма проявляет свою очевидную экспериментальность: его действие оказывается прямо сосредоточено на изображении того, до каких, не подлежащих никакому прощению низостей может дойти человеческая природа в стремлении присвоить и использовать «обилие благодати и дар праведности» [Рим. 5: 17]. Эта аллюзия также поддерживает логику воздаяния, ведь Грейс в финале меняет свою точку зрения с евангельской (милосердствовать) на ветхозаветную (карать). При этом она выворачивает наизнанку логику, лежащую в основе Послания к Римлянам. Если в этом библейском фрагменте речь идет о том, что дар благодати «не как суд», он приходит на смену возмездия, то Грейс, наоборот, «отзывает» благодать, возвращаясь к суду. Недаром в живых после истребления всего города Грейс оставляет только собаку, носящую имя ветхозаветного пророка Моисея, символизирующего в рамках фильма правоту возмездия.

Эту же логику и, следовательно, удовлетворение реципиента кровавым финалом поддерживает и тот литературный код, который сам фон Триер подсказывает в ряде интервью. Это код «*Трехгрошовой оперы*»

---

<sup>1</sup> Том Эдисон, один из центральных персонажей «Догвилля», непосредственно связывает появление Грейс в городе с даром. Правда, в понятие дара он вкладывает эгоистический смысл, связывая с бедственным положением Грейс дарованную ему возможность самореализации в качестве учителя жителей города. Иронизируя над своим героем, фон Триер, как думается, подразумевает библейскую семантику дара.

Б. Брехта. Объясняя финальный поступок Грейс мстью не выдержавшей надругательств женщины [1, с. 310], он признается, что позаимствовал этот мотив из зонга «Пиратка Дженни», решив сочинить историю, которая бы предшествовала событиям этой баллады (см. об этом: [1]). Героиня зонга, оскорбленная в своих чувствах, обещает расправу всем, кто был втянут в орбиту ее унижения. Этот код является сильнейшим аргументом в пользу интерпретации фильма как трагедии мести.

Ранее нами был выделен еще один код – отсылающий к роману Достоевского «Братья Карамазовы». Он очевидно присутствует в разговоре Грейс с отцом накануне принятия решения об уничтожении города (см. об этом также: [4]). Позиция Большого человека (как именуется в фильме отец Грейс) коррелирует с позицией Великого инквизитора, хотя и отличается от нее. Герой фон Триера настаивает на том, что всепрощение, дарованное вне каких бы то ни было требований и условий, а просто во имя любви и веры, оставляют людей в неведении относительно того зла, которое они творят. Именно эта позиция, в рамках которой прощение есть высокомерие, а милосердие – форма безответственности, и побеждает в фильме. Грейс принимает логику отца, соглашаясь с идеей преступности смиренной доброты и сострадания, и берет в руки револьвер. Таким образом, и этот код работает на оправдание поступка Грейс, но не в качестве аргумента справедливого воздаяния, а в качестве аргумента разоблачения благодати, которая, «переизбыточествуя», приносит зло. При этом реципиента, расшифровавшего данный код, очевидно, должно обеспокоить то, что в его рамках неизбежно происходит оправдание логики великого инквизитора, логики, санкционирующей казнь Христа. И это открытие поддерживает то впечатление нравственного ужаса, которое производит финальная расправа Грейс над городом.

Фильм содержит еще один код из Достоевского, это код, который формируется опорой его сюжета на роман «Идиот». В основе фильма лежит событие пришествия в мир христоподобного героя. Но, обращаясь к образу «положительно-прекрасного человека», фон Триер изображает его не в акте жертвы, а в акте жестокого отказа от следования Христу в ситуации «избиения».

Оправдывают ли ужасы гонения и истязания, которым подвергается Грейс, ее финальную расправу над городом? Мы видели, что в контексте ветхозаветного, новозаветного и брехтовского кодов мотив оправдания вполне различим. В контексте карамазовского кода это оправдание раскрывает свою инквизиторскую природу, формируя

у реципиента реакцию нравственного отторжения. Какую же рецептивную позицию формирует код «Идиота»?

Представляется, что этот код подчеркивает вину Грейс: на фоне Мышкина особенно явственна ее несостоятельность в роли Христа. И несостоятельность эта иная, нежели несостоятельность Мышкина. Его губит сострадание и невозможность перенести собственную вину. Грейс же движима не состраданием, а идеей. И вину она отвергает, открывая в расправе над гонителями особый героизм. Думается, что признавая недостаточность Грейс, мы и сами должны чувствовать вину – за тайное согласие с ее жестокостью, ведь, сосредоточивая наше внимание на страданиях Грейс, фильм старательно формировал у нас эмоцию оправдания возмездия. И делал это с опорой на целый ряд аллюзий, библейских и литературных. Однако, думается, что фон Триер таким образом моделировал провокацию, должную в итоге обострить чувство вины у реципиента – за готовность принять искушение оправдания. Представляется, что эффект рецептивной тревоги и покоится на открытии зрителем собственной вины.

Кажется очевидным, что по своей структуре это переживание совершенно тождественно тому, которое моделирует исповедь Ивана Карамазова, а именно его рассказ о затравленном генеральскими собаками мальчике, венчающийся вопросом «Ну ... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять?». Фон Триер также «испытует» своего зрителя, как Иван Алешу: провоцируя на одобрение расстрела, он заставляет нас мучиться этой «нелепостью» (если воспользоваться словом Алеши).

Интересно, что «Мандерлей», второй фильм незавершенной трилогии «USA», в котором продолжается история Грейс, уже настоятельно требует ее осуждения. Этот фильм не содержит загадки относительно авторской интенции. И «освещая назад», проясняя смыслы первой картины цикла, он определеннее утверждает вину героини. В «Догвилле» же ее утверждение в первую очередь обеспечивает наша память о герое «Идиота», который, в отличие от героини фон Триера, доводит «логику безумия Креста» [2, с. 509] до абсолютного конца.

### Список литературы

1. Долин А. Ларс фон Триер. Контрольные работы : анализ, интервью. Догвилль : сценарий. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 410 с. (Кинотексты).

2. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр. и вступ. ст. И. Вдовиной. М. : Академический проект, 2008. 695 с. (Философские технологии).

3. *Турьшьева О. Н.* Легенда о Великом инквизиторе в составе интертекстуального кода кинотекста Ларса фон Триера «Догвилль» // Уральский филологический вестник. Сер. Русская классика: Динамика художественных форм. 2015. № 3. С. 186–194.

4. *Bradatan C.* “I was a stranger, and ye took me not in”: Deus ludens and theology of hospitality in Lars von Trier’s *Dogville* // *Journal of European Studies*. V. 39, Iss. 1. March 2009. P. 58–78.